

A fantázia és a valóság találkozása

Kalapís Zoltán

Március 4-étől 9-éig megtartották Beográdban a hazai dokumentum- és rövidfilmek első szemléjét. A vállalatok 92 kisfilmmel jelentkeztek, ebből válogatás után 40 került a hivatalos műsorba. Az átlagos színvonal meglehetősen alacsony volt, csak tíz film emelkedett ki tartalmi és formai szempontból, de végeredményben ez is kedvező értékelés.

AZ ATOMHÁBORÚ VÍZIÓJA A szemle a rajzfilmek teljes diadalának jegyében zajlott le. Bármennyire szembe-tűnik is az a kitüntetés, amely a rajz-filmeket érte (húsz hivatalos díj közül öt), a számtalan belföldi és külföldi siker után nem jött váratlanul, hanem csak megerősítette azt a már általános véleményt, hogy filmgyártásunk legmagasabb színvonalát ez a műfaj jelzi. Fölénye még inkább kidomborodott volna, ha valamennyi bekerül a hivatalos versenybe. Néhányat ugyanis érhetetlen, művészi szempontból nehezen védhető okokból kihagytak. De az is, amit a versenyen kívül láttunk, az ötlet, a szellemesség szemképrázta tőzizjátéka volt.

Valamennyi díjazott rajzfilm, közvetlenül vagy közvetve Dušan Vukotić-nak, a műfaj úttörőjének és kiváló művelőjének nevéhez fűződik. A jók

közül a két legjobbat emeljük ki, a *Pikolót* és a *Géppuska hangversenyt*. Mindkettő, mind tartalmi, mind formai szempontból magán viseli Vukotićnak, e sajátos tehetségű művésznek ismertetőjegyét. Általános problémákat vet fel, s egyéni szempontokat érvényesít bennük. A *Pikoló*ban két szomszéd békében él egymással mindaddig, amíg az egyik egy kis szájharmonikát nem vesz. A másik most már csendháborítót lát benne, és hogy viszonzza a kellemetlenséget, egy nagyobb szájharmonikát vásárol. A verseny folytatódik, és végül eljutnak a szimfonikus zenekarig és az énekkarig. A pokoli zenebona szétveti az egykor békés házat, és valamennyien elpusztulnak. Vetélkedésük ellenállhatatlan gondolattársítással korunk fegyverkezési versenyére emlékeztet, befejező jeleneteiben pedig az atomháború rémképét idézi.

FEHÉR EMBER, FEKETE EMBER. A *Géppuska hangverseny*ben maró gúny-nyal szól egy világról, ahol a pénz az ember döntő hatású fokmérője, ez után sóvárogznak, minden elképesztő eszközzel hajszolják, és amikor megvan, önelégülten sütkéreznek a társadalmi elismerés fényében. Hőse egy gengszter, aki egyesíti magában a fehér és a fekete embert, a közéleti nagyságot és az alvilág urát. Keserű szatírát fest a rendező a pénzhajszáról.

Formai szempontból mindkét film remekmű. Egyszerű és világos mese-szövését modern grafikai eszközökkel éri el, maga mögött hagyva Disney konvencionális stílusát, nem kacérkodva a problematikus modernista irányzatokkal. A hang, a zöreje, a zene szer-yes része a cselekménynek, ami végső fokon természetes is, enélkül nem lenne rajzfilm a rajzfilm, ám ugyanakkor összhangot alakított ki a cselekmény és az ötlet között, ami már különösen figyelemre méltó, mert az íratlan törvények szerint a gag a mesétől független, szerepe csak hatáskeltés. Vukotić-nál az ötlet szorosan hozzákapcsolódik a meséhez, kidomborítja vele mondani-valóját. A *Géppuska hangverseny*ben a gengsztervezér, amint cinkosai közé érkezik, kalapjával és kabátjával együtt leveti, kicseréli arcát is, a fehér ember átvedlik fekete emberré. A gag a rajz-film egyik éltető eleme, tehát nála már nem öncél, hanem drámai funkciót kap.

A DOKUMENTUM EREJE. Rajzfilm-jeink legnagyobb értéke a szabadjára engedett fantázia, a merész szárnyalás az ismeretlenbe, ami végső fokon egyik feltétele a nagy, eredeti művészi alkotásnak. Ezt a jelenséget nem tapasztaltuk a többi kisfilm esetében, legalábbis nem nagyobb mértékben. Javarészüket kitaposott ösvényeken haladt, ám néhány, ennek ellenére, főleg tematikájával, kiemelkedett az átlagból. A dokumentumfilmek értéke és jelentősége ugyanis elsősorban attól függ, milyen valóságot tár fel, csak másodsorban tesszük fel a kérdést, hogyan adta azt. Dušan Povh *Három emlékmű* című, első díjjal kitüntetett filmje talán az egyetlen, amely egyesíti megá-

ban a művészi értékű dokumentumfilm e két követelményét. Művében ugyanis nemcsak arra korlátozta erőfeszítését, hogy eredeti, eddig még nem látott háborús fényképek alapján érzékeltesse a megszállóknak azt a szándékát, hogy brutális eszközökkel, teljesen kiirtsa az itt élő, szerintük alacsonyabb rendű népeket, jöllehet ez már egymagában is hatásos és meggyőző lett volna. Nem elégedett meg csupán ezzel, hanem egyéni meglátásokkal is gazdagította. Három emlékmű bemutatásából indul ki, ezeket színes képekben adja, majd fekete-fehér képekben bemutatja az ugyanazon a helyeken lejátszódott véres eseményeket. A címben foglalt tárgyat kibővíti és a már említett módszerrel, színes és fekete-fehér képek váltogatásával von párhuzamot a múlt és a jelen között. Imígyen: békés hegyi ösvény jelenik meg a vásznon, majd ugyanazt a tájat látjuk a háború idején, amint éppen emberek terelnek a vesztőhelyre. Egy másik kép: a kamera az erdő fái között panorámáz, lassan megáll, áttűnés következik és most már ugyanazt az erdőrésztletet látjuk 15–20 évvel ezelőtt, a fatörzsekhez odakötözött, kivégzett partizánokkal. S így folytatódik a templommal, mezővel, dűledező fallal, és végül a dokumentumok ereje és a rendező invenciója nyomán megérezzük és átérezzük az üzenetet: nemcsak a monumentális szoborművek s a márványtáblák emlékeztetnek arra az embertelen korra és hirdetik emlé-két a fasizmus áldozatainak, hanem a szlovén föld minden egyes zuga.

A SZOLIDARITÁS PILLANATAI. Mi-lenko Štrbacnak, a jugoszláv doku-mentumfilm egyik legtehetségesebb művelőjének *Csontvelő* című filmje elsősorban humánus témájával ragadja magával a nézőt. Közismert eseményt dolgoz fel, a vinciái atomkutató köz-pont öt dolgozójának balesetét, akik véletlen folytán a megengedtnél na-gyobb sugárzásnak voltak kitéve és életveszélyes, szinte reménytelen álla-potban szállították őket a párizsi Curie kórházba. Az orvosok egészen új mód-szerrel csontvelő átültetésre határozták



Jelenet a Három emlékmű című filmből

el magukat, mert csak ez adott némi reménységet. Felhívásukra sokan jelentkezték, és megkezdődött öt ember életéért a drámai küzdelem, amelynek lefolyását az egész világ feszült figyelemmel kísérte. Štrbac elsősorban a szolidaritást domborította ki, bemutatva az egyszerű emberek együttérzését, akik életük kockáztatásával, önként jelentkeztek csontvelő adományozónak. Közvetlenül, szeretettel állítja elének a többgyermekes családját, a névtelen, kilétét fel nem fedő orvost, az utazót, aki valamikor — talán önjellemzésül — mellére tetováltatta ezt a mondatot: *Üres fej, érző szív, és a többieket, bemutatva, hogy az emberi szolidaritás nem ismer határt, alkárcsak az orvosok kötelességérzete sem. A rendezőnek csak néhány fénykép, újságkivágás állt rendelkezésére, és a betegek rádió útján közvetített első beszélgetése az otthoniakkal, ám ebből a szegényes anyagból meglepően gazdag mondanivalót*

hozott felszínre, izgalmas és mindvégig lebilincselő riportot szerkesztett az emberek összetartozásáról, segítségvállalásáról, amelynek happy end-jét maga az élet írta: az orvostudomány először győzte le a veszélyes kórt, az atombetegséget.

SZUBJEKTÍV VALÓSÁGFELTÉTE-

LEK. A filmművészetben nem ismeretlen alkotási módszer apró életjelenések rögzítése rejtett kamera segítségével. A rendező és az operatőr filmszemmel ellesi a hétköznapiok kis jeleneteit, amelyek mellett elmegyünk, de nem vesszük észre. Ezeknek érdekessége hitelességükben van, azt a benyomást keltik, mintha tilosban járnánk. Az objektív valóság töredékeiből aztán a vérbeli művész egészen szubjektív képet rakhat össze az emberekről, tárgyakról, világról, magáról az életről.

A film-líra kiapadhatatlan forrása ez a mozaik-rendszer. Ebből merített Matijaž Klopčič fiatal szlovén rendező, a fesztivál egyik főfedezettje *Az utca napos oldalán* című első filmjének elkészítésekor. Műve azonban, szigorú mérce alapján, nem tartozik ebbe a műfajba, mert rendezett jeleneteket is találunk benne, sőt hőse is van, egy idős, árnyképeket ollózó mester személyében, az ő egyik napját vették voltaképpen szalagra, ugyanakkor beállított jelenetekkel. De ide is tartozik, mert valóság-felvételekkel élt s beleillesztette őket művébe, s ezzel különös zamatot adott neki, témájának megfelelő hangulatot, légtérrel teremtett. A ljubljánai hármashíd forgalma, a városrésztetek és az emberi figurák, az eső után a bérházak falára kiakasztott esernyők és még sok más jelentéktelennek látszó dolog megfigyelésével elárulta, hogy nemcsak néz, hanem lát is, benyomásait egyéni nézőszögből meglátott miniatűrökből rakja össze és közli velünk: ime, egy csendes rendezett városka, az én Ljubljánám, embereivel, házaival a napos oldalon, ime az élet.

KOLTEMÉNY KÉPEKBE. Klopčič filmjében egy árva szó sem hangzik el, egyszerűen nincs rá szükség, megértjük anélkül is, mert filmmel, képekben „beszél”. Ugyanezt észleljük Svetomir Janić *Sutjeska* című filmjében is. Az elején csak ezt a Tito idézetet olvassák: *Nekünk 19 000 harcosunk volt, nekik 200 000 állóg felfegyverzítéláb és sebesült harcosa győzedelmekkel. És mégis népfelszabadító hadseregünk 19 000 rongyos, éhes, meztelenségű és sebesült harcosa győzedelmekkel az ütközetben, mert a bátorság, az emberi akarat erősebb minden fegyvernél.* Ebben az esetben sem volt szükség a kíséző szövegre, mert a rendező a természetből vett képekkel, gyönyörű vizuális jelképekkel, zene és zörejek segítségével életre tudta kelteni a sutjeskai csata minden tragédiáját és nagyságát. Az egyre fokozódó és végül elemi erővel tomboló vihar a háború, a forradalom legnehezebb pillanatait idézi fel. Egyetlenegy ember sem jelenik meg a vásznon, de a torz facsonkok talán még az emberi fizionómiáknál is jobban érzékeltetik, mennyi szenvedéssel, lemondással és veszteséggel

járt a harc, milyen nagy ára volt a győzelemnek. A poézis örökké élő ereje, az elcsendesült csatatéren kamerával a kezében megjelent költő impressziói keltették életre ebben a filmben a sutjeskai legendát.

Ez a két film és ezenkívül még négy az említett tíz közül, nem élt a kíséző szöveggel, hanem a filmművészet eredeti, minden más művészettől megkülönböztető formanyelvén, a jelenet egészének részletképekre való bontásával, a változó beállítással, kép-metáforákkal, közelképekkel és vágással érte el a kívánt hatást, érzéshullámozást. Vajon ez a körülmény nem igazolja-e ékesen, hogy a filmnek, ha eredetét akar adni, többet kell felhasználnia a hagyományokból, a néma-film páratlanul gazdag vizuális kultúrájából?

IDEJÉT MŰLT DOLGOKRÓL,

MEGÉRTŐEN. Az imént felvetett problémát semmiképpen sem kell úgy értelmezni, hogy a filmen csak a kíséző szöveg — a játékfilmekben a dialógus — mellőzésével lehet művészt adni. Ez manapság már teljesen idejét múlt követelmény lenne. De a kíséző szöveg, a dialógus nem sajátos, lényeges alkotórésze a filmnek, csak másodrangú jelentősége van, és hogy manapság mégis döntő tényező, csupán szegénységi bizonyítvány, a könnyebb ellenállás vonalának érvényesülése. A kíséző szövegnek nem magyaráznia kell a cselekményt, legalábbis nem elsősorban — ezt a képpel és a vágással el lehet érni —, csupán kiegészítő szerepe lehet, és ekkor, a formanyelvhez alkalmazkodva, új dimenziókkal is gazdagíthatja.

Branimir Bastač ragyogóan megcsinált *A kis vonat* című filmjében csupa szívvel, közvetlenül varázsolta elénk a múltból ittragadt virpazari vicinálisnak, ennek a vonatnak csúfolt alkalmatosságának múltját és jelenét. Ennek csúcspontját azzal a képtelen helyzettel éri el, amikor a kisvonat előtt lezárul a sorompó, mint a közönséges szekerek előtt, hogy a sínbusz zavartalanul robboghasson. Jó kis film ez már így is, ám sikerét még inkább növelte Puriša Djordjević funkcionális kíséző szövege. Kiegészítette, még inkább kidomborította erőnyeit, kedélyes, megértő humorral aranyozza be a mesét, együttérzést kelt a múzeumba való masina iránt, egy kicsit a múltat temeti vele,

nem sajnálkozva, de nem is ócsárolva, ahogy illik is olyasmivel, ami valamikor hasznos volt. de most már idejét múlta. A szellemes és ötletes kísérő szöveg tehát kiegészítette, hangulatossá tette a filmet, úgyhogy sokszor az volt a benyomásunk: nem is tárgyról, hanem élőlényről mesélt.

A KAKASKODÓ FITYÓ. A film úgy szólván kezdetétől fogva roppant hatásos eszköze a propagandának, a technika és a tudomány népszerűsítésének, fontos szerepet tölt be az elemi iskolai, főiskolai, katonai stb. oktatásban, a hírszolgálatban híradó filmek formájában. Ezeknek kockáit legtöbb esetben nem a művészi szubjektivitás rakja össze, hanem a társadalmi szükséglet, a nevelő cél. Meggyőző erejük abban rejlik, hogy a néző szemtanúnak érzi magát, már maga a felvétel hivatkozás a tényekre, a valóságra, s ebből aztán a montázs segítségével igazságot (vagy hazugságot) mutathatnak.

Vladan Slijepčević rendező *Stop* című filmjében egy kis sárga, rakoncátlan Fiat 600-t kísér végig a nagyváros forgatagában és az autótűt aszfaltján. Sorra megsérti a közúti forgalom szabályait, aminek az lesz a vége, hogy lomtárba kerül. Alkotását tehát az a nyilvánvaló szándék hatja át hogy ebben a mi autós-motoros világunkban figyelmeztesse a vezetőket, kerékpárosokat, gyalogosokat, az országutak és járdák egyre sokasodó népét, a közlekedési szabályok megsértéséből eredő súlyos következményekre.

Azt mondtuk az imént, hogy ezeket a filmeket legtöbb esetben nem a művészi szubjektivitás rakja össze, hanem a célszerűség, az érdek, a hasznosság követelményei. Slijepčević eltér ettől a sajnos szabállyá kövesedett módszertől, egyesíti a kettőt. Egy pillanatra se téveszti szem elől alapvető feladatát, nevezetesen a közlekedési szabályok megszegéséből eredő bajok érzékeltetését, ám ezt filmnyelven, nem szöveggel, hanem képekben mondja el, a tanulság levonását a közönség asszociálós képességére bízta. Ez végső fokon a bizalom jele is a sokszor lebecsült közönség irányában ami bőségesen gyümölcsözött, mert pergetése nagy tetszésnyilvánítások közepette zajlott le. Innen ered aztán az a következtetés, hogy az ilyen jellegű filmek — akár oktató vagy informatív, propaganda vagy híradó, kul-

turális vagy technikai film — akkor nem tévesztenek célt, akkor célszerűek és hasznosak igazán, ha művésziek is

DISNEY NYOMDOKAIN. A filmen minden lehetséges — ez az állítás annyira köztudatba ment, hogy manapság már a legtárgyilagosabb valóság ábrázolása is gyanút kelt, sőt olykor kétségbe vonjuk hitelességét. Az eddigi gyakorlat logikus következménye ez, a modern filmipar bűvészkedő ezermesterei ugyanis olyan sokszor éltek és visszaéltek a film nyújtotta korlátlan lehetőségekkel, hogy a műhelyiitokban járatlan néző egészen jogosan teszi fel a kérdést: mi volt ebben a valóság és mi a rendezett, kigondolt, hamisított? Van azonban a filmművészetnek egy műfaja — a természet-filmek —, amelyek eredetiségét sohasem kérdőjelezzük meg, annál az egyszerű oknál fogva, hogy nem embereket, hanem magát a természetet. az életjelenségeket mutatják be, s itt az emberi beavatkozás lehetősége minimális. Mert ugye az állatok és a növények nem komédiáznak a kamera előtt, még a legzseniálisabb rendező utasítására sem. Ez a körülmény ad különös varázst a természet-filmeknek. „Az, amit látunk — írja Balázs Béla — természet jelensége a természetnek. De az hogy egyáltalán láthatjuk, természetellenesnek tűnik. És hogy egészen közelről szemtanúi lehettünk a sündisznó vagy a halak szerelmi idilljének vagy harcoló kigyók rémdrámájának, ez olyan izgalmas hatású, mintha ember számára tilos területre hatoltunk volna

Csak örülni lehet, hogy ennek a közkedvelt műfajnak nálunk is több művelője akadt. Igaz, Disney után — helyesebben Disney munkatársai után — nagyon nehéz újat, jobbat adni. S még nehezebb szabadulni hatása alól. Ezért a néhány természet-film jelentkezését csak utánzatnak, nagyobb részt gyenge utánzatnak könyvelhetjük el, mert Disney *Perrije, Hódok völgye, Élő sivataga, Félholdnyi természete* módfelett magasra emelte a mércét. Legközelebb került a mintaképhez Branko Marjanović saskeselyűkről szóló filmje. Néhány csúcspont — dögkeselyű táplálkozása, gondoskodása az utódokról, és különösen a keselyűfióka bátorlalan és ügyetlen szárnypróbálgatása — egészen komoly teljesítmény, nem vallana szégyent

akármelyik Disney filmben sem. Amellett, hogy érdekes és ismeretterjesztő, közelhozza, érezteti a természet lehelését, a vidék szépségeit.

A FIÚ, A MACSKA

ÉS A HALACSKA. Szigorúan mérve, Edmond Sechan francia rendező *Mese az aranyhalacsckáról* című filmjének voltaképpen nincs helye ebben a névsorban, amelynek eredetileg az volt a célja, hogy a fesztiválon és a versenyen kívül bemutatott filmek sokaságából kiemelje a tíz legjobbat. Hogy mégis ide került, annak az a magyarázata, hogy a hazai filmek között nem találtunk többet, amely mind tartalmi, mind formai szempontból megérdemelte volna a nagyobb figyelmet, viszont ez a versenyen kívül bemutatott, a cannes-i fesztiválon díjazott francia film meghaladja az itt említett filmek értékét is, és ha nem szorosan hazai jellegű fesztiválról lenne szó, nyilván nem az utolsó helyen említénénk.

Sechan a lírai hangulatok embere, műve és Lamarisse *Piros léggömbje* meg Disney *Perrije* között sok rokonszabotsolatot fedezünk fel. A kalitkába zárt énekesmadár és az üvegtálban úsz-

káló aranyhalacska körforgásának, ficánkolásának jelenetei a zene ütemére például a legszebb balettfantáziákra emlékeztetnek. Ezenkívül mestere a drámai légkör megteremtésének is. Az aranyhalacska a nagy ficánkolásban ki-pottyyan a vízből, az almáriumra esik, abban a pillanatban, amikor a lompos fekete cica belopózik a szobába, hogy szokásához híven eljátszogasson a kalitkában rémüldöző madárral. A közelgő veszedelem (macska), a szerencsétlen áldozat (halacska) és a megmentő érkezése (a kisfiú, a hal gazdája jön haza az iskolából) jeleneteinek pompás válto-gatásával olyan feszült, idegtépő pillanato-ka-t idézett elő, mint valami jól sikerült vadnyugati vagy bűnügyi film. És amikor a tragédia elkerülhetetlennek látszik, a macska már a szájába vette a tehetetlen aranyhalacsckát egy váratlan fordulattal feloldja a feszült légkört, a cica, a gyermek lépteinek hallatára visszaejti zsákmányát a tálba és el-illan.

Sechan művében sokan keresték a mélyebb értelmet, de a rendező szándékát a film címe árulja el igazán. Mesét adott ő elsősorban, de olyan mesét, amelyet a költő írt a filmművészet kristálytisza formanyelvén, amely ezernyi érzéshullámzást és gondolatár-sítást kelt.

